نقد نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» از مجموعۀ مُرقع گلشن با تاکید بر انواع حضورِ هنرمند در اثر

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۹-۵)

مجیدرضا مقنی پور[۱]، اشکان رحمانی[۲]

۱- استادیار هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران (نویسنده مسئول)

۲- استادیار هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

DOI: 10.22077/NIA.2021.4006.1407

چکیده

در فرآیند شکل دادن به یک اثر هنری، هنرمند، یا خود را مکلف به اصول سبکی و مکتبیِ خاصی می‌داند، یا پا را از آن فراتر می‌نهد و خود پایه‌های سبک دیگری را بنا می‌گذارد. در این میان در آثاری که رمزگان سبکی و مکتبی، حضور پررنگی را داشته باشند، مجال برای حضور رمزگان شخصی هنرمند، یا به نوعی حضورِ مولف اثر، کمتر فراهم می‌گردد. نگارگری ایرانی از جمله هنرهایی است که به خاطر حضور سنگینِ قواعد سبکی و مکتبی، حضور مولف در آن با چالش‌ها و محدودیت‌های بسیاری مواجه است؛ اما به نظر می‌رسد در بسترهایی که نگارگران ایرانی توانسته‌اند تا حدودی خود را از این قیود برهانند، گونه‌هایی از حضور این رمزگان شخصی را نیز رواج داده‌اند. یکی از این بسترها، مکتب موسم به «هند و ایرانی» است که پایه‌های آن توسط هنرمندان ایرانی در سرزمین هندوستان بنا گردید. این پژوهش به تحلیل سبکی و موضوعیِ نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» از این مکتب می‌پردازد. اساس پژوهش بر این فرض استوار بوده که این اثر نمونه‌ای متمایز به لحاظ بکارگیری شکل‌های متفاوت حضور هنرمند در یک نگارگری شرقی می‌باشد؛ لذا سوال اصلی را می‌توان اینگونه مطرح نمود که: انواع مختلف حضورِ هنرمند در نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» چگونه است؟ روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است که در فرآیند آن لایه‌های سبکی، نوشتاری و مضمونی نگاره مورد مطالعه قرار می‌گیرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که وفاداری سبکیِ هنرمند اثر به سنتِ ایرانی مکتب تبریز به ویژه تحرک و پویاییِ پیکره‌ها و نوع ترکیب‌بندیِ نگاره‌های بهزاد، ثبتِ رقم هنرمند در کتیبۀ نگاره و نیز در متن خود اثر، از نمونه رمزگان شخصی هنرمند در اثرِ مورد مطالعه است. همچنین در اینجا و در پدیده‌ای بسیار کم‌سابقه در هنر مشرق زمین، شاهد حضور تصویریِ خودِ هنرمند در نگاره و نیز بازنمودِ تصویری از کل نگاره در اثر می‌باشیم، که این شکل‌های حضور هنرمند علاوه بر این که مهم‌ترین شکل حضور مولف در اثر مورد بحث بوده، مجلس همایون و اکبر را به اثری متمایز بدل می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: مکتب هند و ایرانی، مرقع گلشن، عبدالصمد، مولف، خودنگاره.

1- Email: mmoghanipoor@yahoo.com

2- Email: rahmani.ashkan@yahoo.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۰۶ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۵/۲۴)

مقدمه

در رمزگشایی آثار هنری، به ویژه در بسترهای تاریخی، کشف سه لایهٔ رمزی، مخاطب را در خوانش صحیح‌تر اثر یاری می‌رساند؛ نخست کشف رمزگان تاریخی، اجتماعی و فرهنگیِ زمان خلق اثر است که خواسته و ناخواسته بر هنرمند تاثیرگذار بوده است. در مرتبهٔ بعد رمزگان سبکی و مکتبی قرار می‌گیرد که ساختار بسیاری از آثار هنری بر پایهٔ آنها شکل گرفته است و در فرآیند خلق یک اثر هنری، هنرمند یا خود را مکلف به اصول سبکی و مکتبی خاصی می‌داند یا پا را از آن فراتر می‌نهد و خود پایه‌های سبکی دیگری را بنا می‌نهند. در نهایت لایهٔ رمزی سوم شامل رمزگان شخصی هنرمند و یا به نوعی حضور خود مولف در اثر است؛ که این حضور با توجه به شدت و نوع حضور رمزگان دیگر لایه‌ها، در شکل‌ها و انواع متفاوتی در آثار هنری جلوه‌گر شده‌اند. بدین معنی که در هر اثری که رمزگان سبکی و مکتبی حضور گسترده‌تر و احاطهٔ بیشتری بر اثر داشته باشند، مجال برای حضور رمزگان شخصی هنرمند کمتر فراهم می‌گردد. هنرهای سنتی مشرق زمین و به ویژه نگارگری ایرانی از نمونه هنرهایی است که به خاطر حضور سنگین و فراوان قواعد سبکی و مکتبی، نمایش و بازتاب رمزگان شخصی هنرمند در آنها، با چالش‌ها و محدودیت‌های بسیاری مواجه است.

حضور مولف در یک اثر تجسمی را می‌توان در سه شکلِ: «کاربرد سبک و شیوهٔ شخصی هنرمند در شکل دادن اثر»، «اضافه نمودن امضا یا نام هنرمند» و «حضور تصویری از هنرمند در اثر»، مورد مطالعه قرار داد. به کارگیری شیوه‌های شخصی در شکل دادن به آثار هنری، یکی از مشهودترین نمونه‌های حضور هنرمند در اثر است که این شکل حضور حتی در آثار نگارگری ایرانی که سایهٔ رمزگان سبکی و مکتبی همواره بر آن سنگینی می‌کند نیز مشاهده می‌گردد. هنرمندانی مانند کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی از جمله هنرمندانی بوده‌اند که به نوعی نمایش رمزگان شخصی در آثارشان بر رمزگان سبکی و مکتبی ارجحیت دارد. از دیگر رمزگان حضور هنرمند در آثار هنری، امضا و نام هنرمند است که این مهم به نوعی مهر تاییدی بر اصالت اثر و صحه بر ثبت آن به دست هنرمندی خاص است. «این سنت به نوعی یک اثر هنری را شناسنامه‌دار و به عبارتی دیگر اصل و نسب‌دار می‌کند. نام هنرمند که بر سینهٔ اثر بدرخشد رابطه خویشاوندی آن درست از کار در می‌آید و راه بر انتساب آن به هنرمند یا هنرمندان دیگر بسته می‌شود» (آفرین، ۱۳۹۲: ۸۹). در تاریخِ نگارگری ایران، ثبت رقم یا امضای هنرمند، از عصر تیموری در آثار هنری رواج می‌یابد و کم کم امضای هنرمندان در جاهای مختلف اثر دیده می‌شود (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۵۶). حضور خودنگاره‌ای از هنرمند در یک اثر، شیوهٔ دیگری برای اعلام حضور مولف می‌باشد که البته این مهم در تاریخ نگارگری ایران رواجی نداشته است. اما به نظر می‌رسد در بسترهایی که نگارگران ایرانی توانسته‌اند تا حدودی خود را قیود سبک و مکتبی برهانند؛ گونه‌هایی از این حضور را نیز رواج داده‌اند. یکی از این بسترها، مکتب موسم به «هند و ایرانی» است که پایه‌های آن توسط هنرمندانی ایرانی مانند عبدالصمد و میرسیدعلی در سرزمین هندوستان بنا گردید. لذا مطالعه و تحلیل آثار شکل‌یافته در این مکتب، توسط هنرمندان ایرانی، می‌تواند پژوهشگران حوزهٔ نگارگری ایرانی را با نمونه‌هایی نادر و منحصر به فرد از حضور رمزگان شخصی هنرمند در یک اثر مواجه سازد، که این مهم، اهمیت و ضرورت پژوهش پیش رو را آشکار می‌کند.

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل سبکی و موضوعی نگاره «مجلس همایون و اکبر» به عنوان یکی از آثار شکل‌یافته در مکتب هند و ایرانی با تاکید بر شناسایی انواع مختلف حضورِ هنرمند در اثر است. اساس پژوهش بر این فرض استوار بوده که این اثر نمونه‌ای متمایز به لحاظ بکارگیری شکل‌های متفاوت حضور هنرمند در یک نگارگری شرقی می‌باشد؛ لذا سوال اصلی را می‌توان اینگونه مطرح نمود که:

ـ انواع مختلف حضورِ هنرمند در نگارهٔ «مجلس همایون اکبر» چگونه است؟

پیشینه

پیشینه‌های این مقاله شامل دو گروه از پژوهش‌ها می‌شود. گروه اول پژوهش‌هایی است که به تبیین چیستی و چگونگی حضور هنرمند در آثار هنری پرداخته‌اند که از آن جمله می‌توان به مقالهٔ آفرین (۱۳۹۲) تحت عنوان «نگرهٔ مولف و اثار کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی» اشاره داشت؛ وی در این پژوهش حضور پررنگ و برجستهٔ مولف در آثار نگارگری

را با تحولات سدهٔ دهم هجری و ارائه شدن مفهوم جدیدی از هنرمند مرتبط می‌داند. همچنین راکسبرگ (۱۳۸۸) در مقاله‌ای به مسئلهٔ پدیدآورندگی در هنر نقاشی ایران می‌پردازد و به نوعی سعی در به چالش کشیدن شیوه‌های مرسوم برای نسبت دادن نگاره‌هایی به هنرمندی شاخص چون کمال‌الدین بهزاد دارد. حسن‌شاهی و شریف‌زاده (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی دلایل گرایش هنرمندان تجسمی به خودنگاری»، ضمن ارائهٔ تاریخچه‌ای از رواج خودنگاری در آثار تجسمی، به دسته‌بندی این خودنگاره‌ها بر مبنای دلایل ایجابی آنها می‌پردازند و در این میان تحولات اجتماعی و آگاهی هنرمند از جایگاهِ خود را مهمترین دلیل برای رواج خودنگاره می‌دانند.

گروه دوم پیشینه‌های پژوهشی شامل منابعی است که به معرفی و تحلیل مکتب هند و ایرانی و به ویژه آثار عبدالصمد پرداخته‌اند. از پژوهش‌های جامع و گسترده‌ای که در مورد نقاشی هند و ایرانی و به ویژه نوع حمایت پادشاهان گورکانی بر این هنر پرداخته است، مجموعه «مقالات جادوی رنگ» (۱۳۵۴ ـ ۱۳۵۲) از مهدی غروی می‌باشد که نگاهی دقیق بر تاثیر هنر نقاشی ایرانی و نیز آداب هنرپروری پادشاهان ایرانی (به ویژه در زمان صفوی) بر هنر هند دارد. در این میان وی در مقاله‌ای تحت عنوان «خواجه عبدالصمد شیرازی هنرمند نامدار ایرانی پایه‌گذار مکتب مغولی»، به معرفی این هنرمند، شباهت‌های سبکی‌اش با آثار کمال‌الدین بهزاد و تاثیرگذاری وی بر نقاشی گورکانیان هند پرداخته است. کری ولش و ذکا (۱۳۷۳)، نفیسی (۱۳۴۳)، دریایی (۱۳۷۴) و اِرمی (۱۳۹۲) نیز ضمن معرفی ویژگی‌های سبکی و مضمونی آثار محفوظ در مُرَقَع گلشن به تجزیه و تحلیل منتخبی از آثار عبدالصمد و دیگر نقاشان در این مجموعه پرداخته‌اند؛ لازم به ذکر است که در غالب پژوهش‌هایی که در خصوص عبدالصمد و آثار وی در مکتب هند و ایرانی انجام گرفته، تاکید بر تاثیرپذیری وی از مکاتب ایرانی هم‌عصر و به ویژه شیوهٔ بهزاد بوده است. در این میان افضل‌طوسی و هوشمندمنفرد (۱۳۹۵)، در مقالهٔ «بررسی تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربار شاه‌طهماسب صفوی و گورکانیان هند» به بررسی و تحلیل تفاوت نگاره‌های عبدالصمد شیرازی در دربار شاه طهماسب صفوی و گورکانیان هند پرداخته‌اند و در نهایت به تمایزات بارزی در آثار عبدالصمد در ایران و هند دست یافته‌اند که این تمایزات را برخاسته از اعمال سلیقهٔ پادشاه یا حامی بر کار نگارگر می‌دانند. همچنین کن بای(۱۳۸۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «اسب در آثار عبدالصمد» به بررسی تفاوت‌ها و شباهت موضوع اسب در نگاره‌های عبدالصمد در ایران و هند پرداخته و در خلال این موضوع به تفاوت‌های شیوهٔ کاری و قلم هنرمند در ایران و هند پرداخته است.

غالب پیشینه‌های گروه دوم بر دو موضوعِ «تاثیرپذیری عبدالصمد از مکاتب و شیوه‌های ایرانی» و «تاثیرگذاری وی بر مکتب نوپای هند و ایرانی» تاکید داشته‌اند و در این میان مطالعهٔ آثار هنرمند با هدف کشف رمزگان شخصی وی با توجه آزادی عمل نسبی در محیط جدید، مسئله‌ای است که تا حدود زیادی مغفول مانده است و این پژوهش سعی در برداشتن گامی کوچک در این مسیر دارد.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش توصیفی‌تحلیلی می‌باشد. جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و اسنادی بوده و منابع مکتوب معتبر در خصوص مکتب هند و ایرانی و نیز آثار عبدالصمد مورد مطالعه قرار گرفته است. تحلیل اطلاعات به شیوهٔ کیفی انجام گرفته است که در فرآیند آن ضمن خوانش و واکاوی ویژگی‌های سبکی و مضمونی نگاره، انواع شکل‌های حضور هنرمند در اثر معرفی و تحلیل می‌شود. نوع پژوهش به لحاظ جامعه آماری موردی بوده که نمونهٔ مورد مطالعه نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر» یا جشن درباری اثر عبدالصمدشیرازی است. مبنای انتخاب نگاره نیز فرض نگارندگان مقاله مبنی بر اینکه این اثر نمونه‌ای متمایز به لحاظ بکارگیری شکل‌های متنوع حضور هنرمند در یک نگارگری شرقی است، بوده است.

مکتب هند و ایرانی

«هند و ایرانی» اصطلاحی است که در اوایل سدهٔ بیستم برای توصیفِ آثار نقاشان ایرانی و هندیِ فعال در دربار امپراطوران گورکانی هند به کار برده می‌شود؛ زیرا آثار مزبور به لحاظ سبک از نگارگری ایرانی سرچشمه گرفته و به لحاظ جغرافیایی در هندوستان تولید شده بود. امروزه اصطلاح «نقاشی گورکانی» یا

«نقاشی مغولیِ هند» که بر تحول بعدی این هنر در هندوستان نیز دلالت می‌کند، متداول‌تر می‌باشد. سلسله گورکانی، با ظهور بابِر در هند کار خود را آغاز نمود و جانشینان وی تا دوران شاه جهان، از حامیان شناخته شدهٔ هنر در مشرق زمین بودند (ارمی،۱۳۹۲: ۳۷). دربارهای پر رونق همایون، اکبر، جهانگیر و شاه‌جهان مقصدی آرمانی و ایده‌آل برای هنرمندانی بود که به هر دلیلی از سرزمین‌های خود بیرون شده بودند و از جمله این هنرمندان، ایرانیانی بودند که ناامید از حامیان صفوی خود به سمت دربارهای گورکانیِ هند رهسپار شده بودند. این مسئله خود آغازی بود برای رواج سبک و شیوه‌های ایرانی در نقاشی درباری گورکانیان؛ کارگاههای درباری گورکانی که با حضور هنرمندانی ایرانی همچون «میرسید علی» و «عبدالصمد» و قرار گرفتن آنها در راس امور، رونق یافته بود در ابتدایِ کار خود، شیوه‌های ایرانی را در آن سرزمین بسط و گسترش دادند؛ بطوریکه امروزه تشخیص نقاشی‌های اولیهٔ مکتب هند و ایرانی از نوع ایرانی آن جز برای اهل فن میسر نمی‌باشد. اما در دوره‌های بعد با رشد و اعتلای هنرمندان بومی هند و نیز طبع و سیاست پادشاهان جدید و نفوذ سایهٔ فرهنگ مغرب زمین بر قلمرو گورکانیان، مکتب نوپای هند و ایرانی با تغییراتی مواجه شد. کم‌رنگ شدن عناصر و شیوه‌های ایرانی، طبیعت‌گرایی افراطی، واقعگرایی، حضور مضامین بومی هند و نیز رواج مضامین مسیحی از جمله مهم‌ترین این تغییرات بود. از مشخصه‌های مهم دیگر در این مکتب به ویژه در دوران جهانگیر شاه، رواج قطعات مستقل و خودبسندهٔ نقاشی و خوشنویسی است که تا حد زیادی جایِ سنت دیرینهٔ کتاب‌آرایی (که کارکرد اصلی نگارگری و خوشنویسی تا آن زمان بود) را می‌گیرد. گردآوری و ارائهٔ مجموعه‌ای این قطعاتِ مستقل در قالب یک مجموعه (مُرقـع یا آلبوم) اصلی‌ترین فعالیت هنرمندان درباری را در دوران جهانگیر به خود اختصاص داده بود (همان: ۹۴).

مُرقع گلشن

«مُرقع گلشن» که نگارهٔ مورد مطالعهٔ این پژوهش نیز در آن قرار گرفته است[۱]، از شاخص‌ترین مرقعات گورکانی به حساب می‌آید که امروزه بسیاری از صفحات آن در کاخ موزهٔ گلستان تهران نگهداری می‌شود. «مرقع گلشن از مرقع‌های بی مثل و مانند است که شامل آثار خطاطان و نقاشان مشهور ایران و هندی می‌باشد» (سهیلی خوانساری، ۱۳۴۷: ۱۶). این مرقع برحسب ذوق و دستور نورالدین جهانـگیر (۱۰۱۴هـ ق) پادشاه هند جمع‌آوری و تدوین شده و احتمالاً در زمان شاه جهان پایان یافته است.

جهانگیر در زمان امپراطوری خود، جمعی از هنرمندان درباری را مأمور نمود تا این آثار گرانبها را برای آنکه از دستبرد زمان در امان باشد به طرز بدیعی به صورت مُرقع درآوردند. مُذهبان و مُصوران و صَحافان در نظم مُرقع نهایت سلیقه و دقت و ظرافت را به کار بستند و برای زیبائی و نِفاست آن در حاشیهٔ هر صفحه، از مشاهیر آن عهد نیز تصاویر و مجالسی بسیار شگرف و بدیع نقش کرده‌اند (همان: ۱۷). بسیاری از آثار این مُرقع مربوط به عهد پدر یا جد جهانگیر می‌باشد (همایون و اکبر) که در زمان جهانگیر گردآوری شده بود به طوری که بر روی تعدادی از آثار نگارگری محفوظ در این مجموعه، رقم بهزاد و شاگردانش دیده می‌شود (بهنام، ۱۳۴۳: ۲ - ۲۶). بخشی از آثار این مرقع، میراث به یادگار مانده از همایون بود که در طول اقامت خود در ایران به جمع‌آوری و خرید کتب خـطی می‌پرداخت و بخشی دیگر احتمالاً در میان هدایایی بوده‌اند که توسط شاهان صفوی ایران به شاهان مغولی هند از طریق هیئت مأموران سیاسی دو کشور فرستاده می‌شد؛ هدایایی از قبیل آثار نقاشان ایرانی و خوشنویسی‌های عالی (ترکمانی، ۱۳۸۸: ۶۸). همچنین در تصاویر این مرقع، پیکرهٔ پادشاهان، بزرگان سلسلهٔ گورکانیان، نویسندگان، دانشمندان و بعضی از بانوان درباری در فضاهای نسبتاً واقعی و متعلق به زمان خود، قابل مشاهده می‌باشد (کرباسیان و کرباسیان، ۱۳۸۰: ۳۴). با در نظر داشتن زمان فعالیت هنری و عمر هنرمندان دخیل در خلق صفحات مُرقع در نقاش‌خانه‌ها و کتابخانه‌ها دربار اکبر و جهانگیر، تاریخ تهیه این مُرقع را بین سالهای ۱۰۰۸ هـ ق تا ۱۰۴۶ هـ ق تخمین زده می‌شود (آذرمهر، ۱۳۸۵: ۷۳).

معرفی نگاره

نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر» با استناد به مضمون، خط‌نوشته‌ها و نیز شخصیت‌های به نمایش در آمده در آن، از جمله آثاری بوده که ساخت و پرداخت آن مربوط به قبل از

دوران جهانگیری بوده است. موضوع نگاره برخلاف نمونه‌های ایرانی هم‌عصر، بر متن یا روایتی ادبی استوار نبوده و ظاهراً ضیافتی درباری را در کوشک یا باغی با حضور همایون، پادشاه گورکانی و شاهزاده اکبر جوان به تصویر می‌کشد. این نگاره از منظرِ نمایشِ هنرپروری پادشاهان گورکانی هند و نیز به لحاظ ارائه تصویری روشن از جایگاه و مقام هنرمندان در نزدِ شاهان گورکانی، اثری منحصر به فرد و ویژه در هنر مشرق زمین می‌باشد. همچنین هنرمند این اثر (عبدالصمد)، کیفیت‌های ممتاز فرمی‌ای را در این اثر جای داده است که آنها نیز در نوع خود «بارگاه همایون و اکبر» را به نگاره‌ای ممتاز بدل ساخته‌اند[۲] (تصویر شمارهٔ ۱).

اصلِ نگاره «مجلس همایون و اکبر» که به غیر از حاشیهٔ تشعیر، در سه قاب یا حاشیهٔ تزئینی دیگر محصور می‌باشد، اثری است با ابعادی بزرگ و نسبتاً شلوغ. در قسمت بالا و پایین نگاره، کتیبه هایی تزئینی به نمایش درآمده است که اطلاعات مفیدی را در مورد شخصیت های اصلی نگاره، هنرمند و سفارش دهنده اثر به ما ارائه می‌دهد.

تصویر ۱: نگارهٔ مجلس همایون و اکبر، اثر عبدالصمد از مرقع گلشن؛ با شماره ثبتی ۷۰ (رجبی،۱۳۸۴: ۴۵۲)

بررسی ویژگی‌های فرمی و سبکی نگاره

راکسبرگ[۳]، عناصر مشخص فرم و سبک را با فردیت نقاش معادل می‌داند؛ به بیان دیگر خصوصیاتی که ویژهٔ استاد هنرمند پنداشته می‌شود ممکن است در اثر، همچون پوشش معرف سبک هنری در نظر آید. (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۴۶)، به طوری‌که از اثر هنری و برخی نشانه‌های سبکی موجود در آن، تاحدودی به شرح احوال و شیوهٔ هنرمند پی‌برد (آفرین، ۱۳۹۲: ۹۷). اما راکسبرگ همچنین معتقد است بکار بردن این اصل در آثار نگارگری و به ویژه نگارگری ایرانی با چالش‌ها و آسیب‌هایی جدی مواجه است که از آن جمله می‌توان به غلبه و سنگینی سنت‌های پایدار نگارگری بر شیوهٔ کاری هنرمندان، وابستگی غالب موضوعات نگاره‌ها به متون ادبی، انجام فرآیند شکل‌بخشی برخی نگاره‌ها به شکلی گروهی در کتابخانه‌های درباری و تحت نظارت یک هنرمند نقاش اشاره داشت (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۵۲ - ۱۵۷). همچنین نوع تکنیک به کار رفته در آثار نگارگری ایرانی، در بسیاری از موارد تشخیص تفاوت در شیوه‌های شخصی هنرمند را غیرممکن می‌سازد:

«... نواحی رنگی پس از آن که به صورت قطعات رنگ پرداخت نشده بر روی کاغذ می‌خوابانیدند، در مرحلهٔ پایانی برای انسجام یافتن کل اثر آن را صیقل می‌دادند و بدین ترتیب، رویه‌ای سخت و بی‌عیب پدید می‌آید؛ از این رو عاملیت اثر از طریق نحوهٔ قلم‌گذاری با مجموعه‌ای از ردهای حرکت دست هنرمند آشکار نمی‌شود» (همان: ۱۵۴).

در این میان وی اتکا به ویژگی‌های موضوعی و به ویژه فرمی اثر را شیوه‌ای مطمئن‌تر برای شناسایی فردیت و حضور هنرمند در اثر می‌داند. به زعم وی با توجه به محدودیت‌های اشاره شده به ویژه در ویژگی‌های تکنیکی نگارگری ایرانی، می‌بایست «روش تشخیص حضور پدیدآورندهٔ اثر توجه به عناصر خاص و مکرری همچون خمیدگی‌های ابروان یا اسلوب اجرای دست‌ها، گوش‌ها، چین‌های پرده و مانند آن تغییر یابد یا [این تشخیص حضور پدیدآورنده] به جنبه‌های طراحی، عناصر معماری یا ساختار کلی‌ترکیب‌بندی منتقل شود» (همان: ۱۵۴).

موضوع، فرم و محتوی، همواره سه جزءِ اصلی اثر هنری بوده‌اند که موضوع به اشخاص، اشیاء و مضامینی مربوط می‌شود که منبع الهام هنرمند بوده است. محتوی، پیام کلی اثر بوده که توسط هنرمند پرورده و توسط بیننده تفسیر می‌گردد و فرم که به نوعی مهم‌ترین مولفهٔ یک اثر هنری است، ظاهر و سازمان کلی و یا آرایش خلاق تمامی عناصر بصری بر طبق اصولی که منجر به وحدت در اثر هنری می‌شوند، می‌باشد. مطالعه و تحلیل ویژگی‌های بصری و

سبکی در حوزۀ آثار هنرهای تجسمی، شاید یکی از مهم‌ترین مراحل خوانش و ادراک یک اثر باشد؛ زیرا که در این هنرها، غالب‌ترین مولفه‌ها و اجزای شکل‌دهندۀ اثر، نشانه‌های بصری یا سبکی می‌باشد. ویژگی‌های بصری یا سبکی همان چیزی است که در بسیاری از هنرها و از جمله هنرهای تجسمی تحت عنوان «فرم» یا «فرم هنری» شناخته می‌شود که خود از اجزاء و تمهیدات ارتباطی میان اجزاء شکل می‌یابد (ظفرمند، ۱۳۸۰: ۱۹). در تحلیل و بررسی فرم یک اثر، معمولاً روابطی در نظرمان اهمیت دارد که با تحقق نکتۀ مورد نظر اثر یا غایت و هدف اثر در ارتباط است؛ یعنی اینکه غرض یا مقصود اثر در گزینش فرم‌هایی که به توصیف روابط میان اجزایشان می‌پردازیم، تاثیر فراوان و غیرقابل‌انکاری دارند (کارول،۱۳۹۲: ۲۳). تلقی معمول از فرم هنری به جای آنکه توصیفیِ محض باشد، تشریحی است؛ یعنی فقط اجزا و نسبت‌هایی را از اثر بر می‌گزینیم که در پیشبرد مقصود مورد نظر یا غرض اثر هنری موثر می‌باشد. با این تفاسیر به نظر می‌رسد که مفهوم متعارف از فرم هنری، مبتنی بر کارکرد اثر است. بر طبق روایت کارکردیِ فرم، فرم اثر هنری در یک اثر تجسمی، از مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری (فرمال) که تحقق مقاصد یا اغراض اثر را ممکن می‌سازد، شکل می‌یابد (همان: ۲۳). بر این اساس در گام اول به منظور تحلیل نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» به واکاوی ویژگی‌های خاص فرمی و سبکی این اثر، که به نوعی می‌تواند بازتابی از سبک شخصی هنرمند بوده است، می‌پردازیم.

خطوط به کار رفته در این اثر را می‌توان به دو دستۀ خطوط ایستا و پویا طبقه‌بندی نمود که در این بین خطوط عمودی و مایل، پویا و خطوط افقی تاثیری ایستا و ساکن دارند. همچنین کادر خود اثر مستطیلی عمودی و کشیده می‌باشد که خود کادری پویا و فعال به حساب می‌آید. با تفکیک خطوط افقی، عمودی و مایلِ نگاره، به این نتیجه رهنمون می‌شویم که در مجموع تاکیدِ هنرمند در این اثر استفاده از خطوط پویا و پرتحرک بوده است، زیرا که مجموع خطوط عمودی و مایل بسیار بیشتر از خطوط افقیِ به کار رفته در نگاره است؛ اگر به این مجموعه، خطوط عمودی و مایلِ پیکره‌های انسانی (که اکثراً حالتی عمودی دارند) را اضافه کنیم، مشاهده می‌گردد که خطوط پویای اثر چندان اجازۀ خودنمایی به خطوط ایستا و ساکن نمی‌دهند، که این ویژگی با مضمون پویای اثر نیز کاملاً همسو و هماهنگ می‌باشد(تصویر شماره ۲).

تصویر ۲: خطوط عمودی، مایل و افقی موجود در نگاره (نگارندگان: ۱۳۹۹)

تعادل فرمی در نگارۀ مورد مطالعه، به مانند بسیاری از نگاره‌های متاثر از مکاتب ایرانی از نوع نامتقارن می‌باشد، تعادل نامتقارن به معنای کنترل بصری تباین‌ها از طریق حس توازن میانِ بخش‌های یک تصویر است. اگر با ترسیم خطی عمودی از میانۀ نگاره، تصویر را از عرض آن به دو بخش مساوی تقسیم نماییم، با دو بستر موضوعی متفاوت در نگاره مواجه می‌شویم. بستر طبیعی (با محوریت درخت) و بستر ساختمانی با محوریت کوشک؛ البته هنرمند اثر، این تضاد موضوعی را با عناصر تجسمی‌ای مانند رنگ و نیز ارتباط بصریِ دو سویِ اثر - به واسطۀ حضور پیکره‌هایی با ویژگی‌های فرمی نزدیک به هم، در سمت چپ و راست نگاره - کاهش داده است و در مجموع توازن حسی متعادلی را به اثر بخشیده است (تصویر شماره ۳).

تصویر ۳: سمت راست، نگاره مجلس همایون و اکبر، اثر عبدالصمد از مرقع گلشن (رجبی،۱۳۸۴: ۴۵۲)

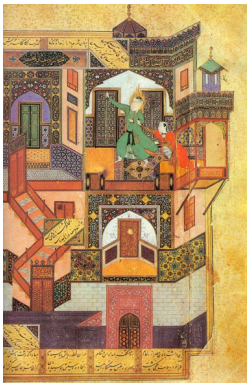
عبدالصمد شیرازی (۹۲۰ تا ۱۰۰۰ هـ ق) هنرمند نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر»، در ابتدا در زادگاه خویش و زیر نظر استادان شیرازی آموزش دید؛ او سپس توانست به جمع هنرمندان تبریز بپیوندد و به خصوص با میرسیدعلی دوستی نزدیک برقرار نماید؛ وی از جمله اولین هنرمندانی بود که به درخواست همایون شاه، به سال ۹۵۵ هـ ق به هند رفت و در آنجا ماندگار شد. عبدالصمد در سرزمین جدید با همراهی و مساعدت میرسیدعلی، مکتب «هند و ایرانی» را بنیان نهاد و کارگاه هنری همایون‌شاه را با همکاری میرسیدعلی و هنرمندان هندی در دهلی به راه انداخت. وی که در زمان همایون به «شیرین قلم» ملقب شده بود در زمان اکبر نیز مورد توجه و حمایت بود[۴] (پاکباز، ۱۳۷۹: ۳۵۴).

از ویژگی‌های آثار عبدالصمد پیروری او به سنت ایرانیِ مکتب تبریز بود که تقریباً تا اواخر عمر در نگاره‌های او به چشم می‌خورد. در این میان عبدالصمد به ویژه بسیار متاثر از تحرک و پویایی عناصر نگاره‌های «کمال‌الدین بهزاد» بوده است؛ بطوریکه در آثار مختلف (بویژه نگاره‌های اولیهٔ وی در مکتب هند و ایرانی) نمونه‌هایی از پویایی سبک بهزاد کاملاً قابل تشخیص می‌باشد و از جمله این نمونه‌ها، نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر» می‌باشد. گروه‌های انسانی به نمایش درآمده در این نگاره پیوستگی فرمی و ساختاریِ دلنشینی را به مخاطب القا می‌کنند که این پیوستگی فرمی، ساختار و الگویی نسبتاً منظم، نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد را در مکتب هرات به یاد می‌آورد (تصاویر شماره ۴ و ۵).

تصویر ۴: الگوی پیوستگی چیدمان پیکره‌ها در اثری از بهزاد (کری، ۱۳۹۲: ۱۷۳)

تصویر ۵: الگوی پیوستگی چیدمان پیکره‌ها در تصویر شماره ۱ (نگارندگان: ۱۳۹۹)

همچنین ترکیب‌بندی طبقاتیِ نگاره و وجود پله‌ها و درب‌های (گاه غیرضروری) مجدداً آثاری مانند یوسف و زلیخایِ بهزاد را پیش چشم مخاطب می‌گشاید (تصاویر شماره ۶ و ۷).



تصویر ۶: ترکیب‌بندی طبقاتی در اثری از بهزاد (رجبی، پورمند، ۱۳۹۸: ۸۲)

تصویر ۷: ترکیب‌بندی طبقاتی در تصویر شماره ۱

عبدالصمد، نگارگرِ این اثر بعدها (در زمان جهانگیر) با مُثنی‌برداری آثاری از بهزاد (مانند جنگ شتران که آن نیز در مُرقع گلشن محفوظ می‌باشد)، ارادت و اشتیاق خود را به کمال‌الدین بهزاد و شیوه‌های تصویرگری او نشان می‌دهد.

بنابراین از شاخص‌ترین ویژگی‌های سبکی عبدالصمد، وفادار بودن به سنت‌های تصویرگری مکتب تبریز و به ویژه بهزاد است که این مهم در ترکیب‌بندی و چیدمان پیکره‌ها در نگاره‌های وی مشهودتر است.

بررسی لایه‌های نوشتاری نگاره

از موارد پراهمیت در آثار نگارگری، امضا یا «رقم» هنرمند است. امضا و نوشتن نام مولف، صحه بر ثبت نگاره به دست هنرمندی خاص است. این سنت به نوعی اثر را شناسنامه‌دار و به عبارتی دیگر اصل و نسب‌دار می‌کند. نام هنرمند که بر سینهٔ اثر بدرخشد رابطهٔ خویشاوندی آن درست از کار در می‌آید و راه بر انتساب آن به هنرمند یا هنرمندان دیگر بسته می‌شود (آفرین، ۲۹۳۱: ۹۸). در تاریخ نگارگری ایران، به طور معمول، نگاره‌هایی که در قالب یک مجموعه کتابت می‌شوند، دارای امضا یا رقم نیستند و ممکن است نام هنرمند شاخص یا اصلی، مصحف و مذهب، خطاط و غیره در سرآغاز و دیباچهٔ آن مجموعه مرقوم گردد[۵]؛ این امر را شاید بتوان با این تعبیر همراه کرد که از همان ابتدا هنرمندان، نگارگران و مجموعه‌داران آثار هنری با این اندیشه همراه بوده‌اند که خودِ مولف (پدیدآورنده) آنچنان اهمیت خاصی ندارد و این خود اثر هنری است که اهمیت دارد. در مجموع، هنرمندانِ تاریخ نگارگری با حذف نام هنرمند از روی اثر مشکلی نداشته و چیزی که برایشان مهم بوده نه شناساندن هنرمند به مخاطب و تماشاگر، که شناسایی «اثر» به وی و کارکرد آن (تصویرگری ادبیات) بوده است. البته تفاسیر دیگری نیز ار دلایل درج نشدن نام هنرمندان در بسیاری از آثار هنری ارائه شده است؛ از جمله اشاره به آموزه‌های تربیتی هنرمند در جامعهٔ اسلامی و نسبت دادن هنرها به پیامبران و اولیای دینی و اجتناب هنرمند از بیان فردیت خود در شکل دادن به یک اثر؛ خلق آثار نگارگری بدون امضا و رقم در ایران تا اواخر سده هشتم هـ ق برقرار بود. ولی رفته رفته در عهد تیموریان ترقیم آثار معمول شد[۶] (پاکباز، ۹۷۳۱: ۵۵۲ و ۶۵۲). در این میان به نظر می‌رسد هنرمندان فعال در سرزمین‌های مجاور، از آزادی عملی بیشتری در این زمینه برخوردار بودند؛ به طوری که علاوه بر اشاره به نام خود و زمان خلق اثر، اطلاعاتی از حامی و سفارش‌دهنده را نیز در کنار آن رقم می‌زدند.

در بررسی لایه‌های نوشتاری نگارهٔ «مجلس همایون واکبر»، در دو سمت بالا و پایین نگاره کتیبه‌هایی تزئینی به نمایش درآمده است که اطلاعات مفیدی در خصوص شخصیت‌های اصلی نگاره، هنرمند و سفارش‌دهندهٔ اثر آشکار می‌سازد. نگاره، جشنی درباری را در محضر «همایون» دومین پادشاه گورکانی هند و «اکبر» ولیعهدِ وی نشان می‌دهد و این مسئله را کتیبه‌های فوقانی نگاره بر ما هویدا می‌سازند؛ همچنین در این کتیبه با نام هنرمند این نگاره (عبدالصمد) آشنا می‌شویم. کتیبهٔ پایین نگاره مشخص می‌سازد که عبدالصمد این اثر را به اکبر تقدیم نموده است. احتمالاً این نگاره جزء آثاری بوده است که در زمانِ اکبر (در زمـان پادشاهی یا ولیعهدی) ساخته و پرداخته شده و در زمان جهانگیر به دستور وی جزء قطعات مرقع گلشن درآمده است. به غیر از کتیبه‌های مُسجع بالا و پایین نگاره، نوشتهٔ مندرج بر روی کتابچه‌ای که در قسمت پایین و سمت چپِ نگاره در کنار پیکره‌ای نشسته با لباسی سبز و عمامهٔ سفید، بار دیگر نامِ نگارگر این اثر را با رقم «الله اکبر العبدعبدالصمد شیرین قلم» به مخاطب یادآوری می‌کند.

تصویر ۸: کتیبه‌های بالا و پایین نگاره با نام هنرمند و حامی وی (بخشی از تصویر شماره ۱)

تصویر ۹: رقم عبدالصمد در داخل نگاره (بخشی از تصویر شماره ۱)

بررسی لایه‌های مضمونی نگاره

سومین لایهٔ مورد مطالعه در نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر»، بررسی موضوعات به تصویر کشیده شده در آن است. اگر محور تقارنی عمودی را برای این نگاره مفروض بداریم، موضوعات به تصویر درآمده بر روی دو بستر تقریباً مساویِ «طبیعی»

در سمت چپ و «ساختمانی» در سمت راست، قرار گرفته‌اند. پیکره‌های انسانی تصویر شده در نگاره، شاملِ گروهای مختلف انسانیِ هستند که در حال مهیا ساختن وسایل جشن و سرور درباری‌اند: شکارگرانی که شکار را به اقامتگاه سلطان می‌آورند، افراد و ملازمانی که اغذیه را دست به دست به تختگاه همایون در بالای درختی تنومند می‌رسانند. گروه نوازندگانی که در کوشکی جای گرفته و در مقابل دیدگان سلطان به هنرنمایی مشغولند؛ همچنین در قسمت زیرینِ کوشک گروهی از دانشمندان و هنرمندان را می‌بینیم که محفلی کوچک را شکل داده‌اند. نَسبِ این افراد را با توجه به سنت تصویرگریِ مکتب هند و ایرانی که نشانه‌هایی از حِرفه، آیین و نسبِ افراد را در کنار آنها به تصویر می‌کشد، شناسایی می‌شوند. همچنین در این محفل نیز گروه کوچکتری از نوازندگان مشغول نغمه‌سرایی می‌باشند و در نهایت در قسمت بالا و راست تصویر محفل کوچکتر خود همایون شاه و شاهزاده اکبر تصویر شده است. کریم‌زاده تبریزی معتقد است که در این نگاره شاهزاده اکبر دوبار به تصویر درآمده است؛ یکبار در مقابل پادشاه و در حال نشان دادن نگاره‌ای به همایون شاه و بار دیگر در محفل زیرین نگاره و در جمع دانشمندان و هنرمندان (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۳۳۶). که البته این شکل نماش چندساحتی نیز میراثی از مکتب تبریز دوم می‌باشد.

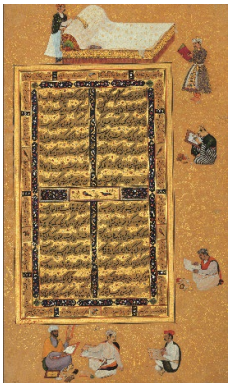
تصویر ۱۰: پیکره‌های انسانی تصویر شده در نگاره «مجلس همایون و اکبر» (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱)

اما این اثر به غیر از نمایش تصویری پویا از جشنی درباری، از جهات دیگری نیز دارای اهمیت می‌باشد و آن نمایش هنرپروری گورکانیان هند و مهم‌تر از آن حضورِ بصری هنرمند در قالب یک «خودنگاره[۷]» است. خودنگاره به عنوان تصویری که هنرمند از خود ترسیم می‌کند به نوعی، بیانیهٔ شخص هنرمند است. خودنگاره را نمی‌توان تنها یک انعکاس ساده از حضور فیزیکی هنرمند دانست، بلکه باید آن را نوعی رویارویی هنرمند با فناپذیری خود تفسیر نمود. هنرمندی که در زمان خلق اثر حضور دارد و اکنون دیگر نیست (حسن‌شاهی، شریف‌زاده، ۱۳۹۳: ۸). ارتباطی که در خودنگاره‌ها بین هنرمند و اثرِ خلق شده توسط وی - به عنوان اینکه در آن واحد هم موضوعِ اثر و هم آفرینندهٔ آن است - پیش می‌آورد، آنها را واجد ویژگی‌ای منحصربه فرد و متفاوت با دیگر آثار هنریِ معمول می‌کند[۸] (Drury, 2001:45).

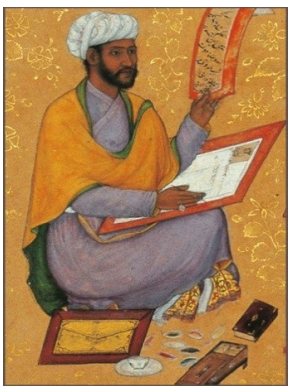
تصویر ۱۱: خودنگارهٔ عبدالصمد در نگاره (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱)

جوان نشسته در گوشه سمت راست محفل شاهزاده اکبر در فضای زیرین کوشک که لباسی به رنگ سبز تیره بر تن و عمامه‌ای سفید بر سر دارد، با استناد به واژگانی که بر روی کتابچهٔ کنار وی قرار گرفته و نیز قلمی که بر شال کمر وی آویزان بوده و قلمدانی که در کنار او جای گرفته است، کسی جز عبدالصمد نقاش این نگاره نیست. و این واقعیتی است که پژوهشگران دیگری نیز بدان اشاره داشته‌اند(کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۹: ۳۶۳).

در تحلیل این نوع از حضور هنرمند در اثر می‌توان اظهار داشت که خودنگاری در یک اثر هنری به دلیل ماهیت آن، از جهات مختلفی کاملاً با هویت هنری هنرمند در ارتباط است و این مسئله به میزان زیادی متاثر از موقعیتِ اجتماعی هنرمند و آگاهی وی از این موقعیت اجتماعی است؛ و « از آنجا که خودنگاره‌ها می‌توانسته‌اند یادآور اِقرار و اظهارِ هنرمند از وجود خودش باشند؛ هنرمندان از آن به عنوان بیانیه‌هایی تصویری استفاده نموده‌اند که نقش و جایگاه اجتماعی‌یشان را تثبیت کنند» (حسن‌شاهی، شریف‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۰). همچنان که در نگارهٔ مورد مطالعه، عبدالصمد با آگاهی کامل از موقعیتِ ممتاز خود در دربار گورکانیان هند و به ویژه نزدِ همایون شاه و شاهزادهٔ جوان، تصویری از خود به عنوان مولف اثر را در نگاره جای داده است؛ مسئله‌ای که بعدها در زمان جهانگیر با شدت بیشتری ادامه یافت که اوج آن را می‌توان در یکی از حاشیه‌های تزئینی اضافه شده به یک قطعهٔ خوشنویسی در مرقع گلشن مشاهده نمود که دولت، نقاش زمان جهانگیر، تصاویری از مشهورترین هنرمندان زمان خود را در آن ثبت می‌نماید (تصاویر ۱۲ تا ۱۷). لازم به ذکر است که تشخیص هنرمندان در نگارهٔ دولت، بر مبنای عناوینی بوده که بر روی صفحات مقابل هنرمند درج شده است (تصاویر۱۸ و ۱۹).

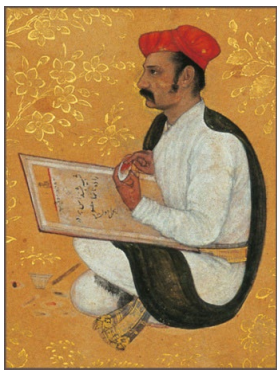


تصویر ۱۲: خوشنویسی با حاشیهٔ نگارگری، اثر دولت، مرقع گلشن (کاخ موزه گلستان، عکس از نگارندگان، ۱۳۹۶)

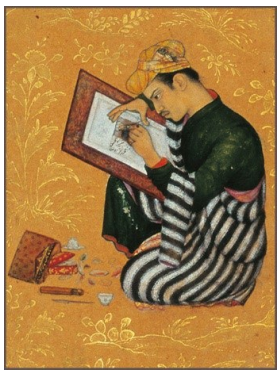


تصویر ۱۳: تصویر دولت (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)

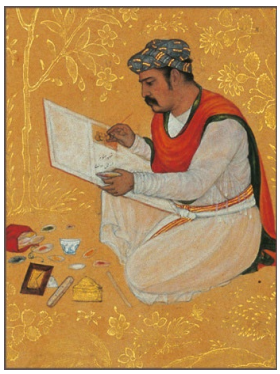
تصویر ۱۴: تصویر کوردهن (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)



تصویر ۱۵: تصویر بشنداس (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)



تصویر ۱۶: تصویر ابوالحسن (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)



تصویر ۱۷: تصویر منوهر (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)

تصویر ۱۸: معرفی بشنداس«شبیه بشنداس برادرزاده نانها منصور، عمل دولت» (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)

تصویر ۱۹: معرفی کوردهن «شبیه کوردهن، عمل دولت» (بخش‌هایی از تصویر شماره ۱۵)

اما حضور هنرمند در این نگاره، به ثبت خودنگاره پایان نمی‌یابد. با دقت در محفل همایون و نگاره‌ای که احتمالاً توسط شاهزاده جوان، به پادشاه گورکانی تقدیم می‌شود، به شباهت ساختار کلی آن با اثر مورد بحث، پی می‌بریم و در نهایت به این نتیجه رهنمون می‌شویم که این اثر همان نگارهٔ «مجلس همایون و اکبر» است. و در اینجا با موردی نادر و منحصر به فرد در حوزهٔ نگارگری و نقاشی شرقی روبرو می‌شویم و آن بازنمود کلی اثر در خود اثر است و به بیانی دیگر بازتاب شیوه‌ای متفاوت از اعلام حضور هنرمند در یک اثر. به نظر می‌رسد عبدالصمدِ شیرین‌قلم، هنرمند این اثر، که در زمان فعالیت خود در ایران به علت حضور سایهٔ سنگینِ قواعد سبکی و مکتبی در سنت نگارگری ایرانی و نیز وابستگی نگاره‌ها به متون ادبی، برای ثبت و بازنمود حضور خود در آثارش، با چالش‌ها و محدودیت‌های بسیاری مواجه بوده است، در محیط و بستری جدید، تا حد زیادی خود را از این قیود رها شده می‌بیند و علاوه بر رقم زدن بر نگاره و وفاداری به سنت‌های تصویری بهزاد که به گواه بسیاری از ترکیب‌بندی‌های آثار عبدالصمد از جمله علایق سبکی وی بوده است، شیوه‌های جسورانه‌تری را نیز برای ثبت حضور خود در نگاره به کار گرفته است و در مجموع نشانگان و رمزگان متعدد و چندلایه‌ای را از بازنمود خود در اثر بر جای گذاشته است. شیوه‌هایی که بعد از

عبدالصمد نیز، توسط هنرمندان فعال در دربارهای گورکانی به کار گرفته شدند.

تصویر ۲۰: تصویری از نگارۀ مجلس همایون و اکبر، تصویر شده در خود اثر (بخشی از تصویر شماره ۱)

نتیجه‌گیری

هدف پژوهش حاضر، تحلیل سبکی و موضوعی نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» از آثار شکل‌یافته در مکتب هند و ایرانی بود که این مهم با تاکید بر شناسایی و تحلیل انواع مختلف حضورِ هنرمند در اثر انجام گرفت. به عقیدۀ راکسبرگ عناصر مشخص فرم و سبک را می‌توان با فردیت نقاش معادل دانست؛ به بیان دیگر خصوصیاتی که ویژۀ استاد هنرمند پنداشته می‌شود ممکن است در اثر، همچون پوشش معرف سبک هنری در نظر آید؛ اما باید این نکته را نیز در نظر داشت که بکار بردن این اصل در آثار نگارگری و به ویژه نگارگری ایرانی با چالش‌ها و آسیب‌هایی جدی مواجه است که از آن جمله می‌توان به غلبه و سنگینی سنت‌های پایدار نگارگری بر شیوۀ کاری هنرمندان، وابستگی غالب موضوعات نگاره‌ها به متون ادبی، انجام فرآیند شکل‌بخشی برخی نگاره‌ها به شکلی گروهی در کتابخانه‌های درباری و تحت نظارت یک هنرمند نقاش و همچنین نوع تکنیک به کار رفته در آثار نگارگری ایرانی اشاره داشت که در بسیاری از موارد تشخیص تفاوت در شیوه‌های شخصی هنرمند را بسیار دشوار می‌سازد؛ لذا شناسایی رمزگان دیگری که به نوعی معرف حضور هنرمند در اثر باشد می‌تواند تا حد زیادی این راهگشا باشد.

بر این اساس حضورِ مولف و هنرمند در یک اثر هنری را می‌توان در شکل‌هایی مانند کاربرد سبک و شیوۀ شخصی هنرمند در بازنمایی اثر، اضافه نمودن امضا یا نام هنرمند و نیز حضورِ تصویری از هنرمند در اثر، مورد مطالعه قرار داد. در اثر مورد مطالعه، هنرمند نقاش، با پنج شیوۀ مختلف و با رمزگانی هویدا یا مستتر، حضور خود را در اثر اعلام می‌دارد که حضور قدرتمند ویژگی‌های سبکی عبدالصمد، یکی از این رمزگان بود. از ویژگی‌های سبکیِ آثار عبدالصمد در سالهای آغازین مهاجرت به هند، پیروری از سنت تصویرگری مکتب تبریز و به ویژه تحرک و پویایی نگاره‌های «کمال‌الدین بهزاد» بوده‌است؛ از دیگر رمزگان با اهمیت و آشکار اثر، امضا یا «رقم» هنرمند است. این سنت که در آثار نگارگری در ایران رفته رفته در عهد تیموریان معمول شد، به شکل مبسوط‌تری در دربارگورکانیان رواج یافت؛ به طوری که هنرمندان فعال در این دربارها در رقم‌های خود علاوه بر اشاره به نام و لقب خود و زمان خلق اثر، اطلاعاتی از حامی و سفارش‌دهنده اثر را نیز ارائه می‌دادند. در نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» نیز علاوه بر کتیبه‌های بالا و پایین نگاره که در آن نام عبدالصمد به عنوان هنرمند و همایون و اکبر به عنوانِ حامیانِ وی آمده است، در فضای نگاره نیز بار دیگر با رقم نقاش روبرو می‌شویم.

اما حضور هنرمند در این اثر به این موارد محدود نشده است، به طوری که در این نگاره می‌توان خود عبدالصمد را در گوشۀ محفل شاهزاده مشاهده نمود. این شکل حضورِ هنرمند در اثر به این معناست که عبدالصمد با آگاهی کامل از موقعیتِ ممتاز خود در دربارگورکانیان هند و به ویژه نزد همایون شاه و شاهزادۀ جوان، به ثبت این خودنگاره دست زده است. این شکل حضور را می‌توان مهم‌ترین و اصلی‌ترین شکل حضور هنرمند در اثر دانست که البته در تاریخ هنرِ مشرق زمین کم‌سابقه است. در نهایت ارائه تصویری از خودِ اثر (در قالب نگاره‌ای که شاهزاده جوان به همایون تقدیم می‌کند) حضورِ متفاوت و نادر دیگری از هنرمند این اثر می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» با شماره ثبتی هفتاد در مجموعه مرقع گلشن کاخ موزه گلستان تهران نگهداری می‌شود.

۲- کاغذ زمینه‌ای که نگارۀ «مجلس همایون و اکبر» بر روی آن آرام گرفته است به مانند اکثر حواشی نگاره‌های مُرقع، مزین به نقوش ختایی با تک رنگ طلایی است؛ در این

حواشی که هنر تذهیب‌کاران و تشعیرکاران جهانگیری را به رخ می‌کشد، پرنده‌هایی الوان قابل مشاهده است: «جهانگیر برای آنکه یک نوع وحدت و هماهنگی به صفحات پراکندهٔ مُرقع ببخشد، دستـور داد نقاشی‌ها و نمونه آثار خوشنویسیِ (گردآوری شده) را بر روی کاغذهایی با اندازه‌های مساوی و به ابعاد ۲۵ در ۴۰/۶ سانتیمتر و به رنگ کِرمی یکدست بچسبانند ... وی هچنین فرمان داد حواشی نابرابر آن را با نقوشی از اسلیمی و ختایی، منظره‌های واقعگرای کوهستان، درختان و گل‌ها و همچنین پرتره‌های کوچک تک‌نفره و گروهی از شخصیت‌های مختلف، تزئین نمایند (کرباسیان و کرباسیان، ۱۳۸۰: ۱۵).

3- D.J. Ransburg.

۴- پژوهشگرانی مانند آقای غروی بر این عقیده‌اند که توجه اکبر به عبدالصمد از زمان ولیعهدی او آغاز شده بود (غروی، ۱۳۵۳).

۵- به عنوان نمونه به ندرت می‌توان در شاهنامه بایسنقری(دوران تیموری) نام هنرمندی خاص را مشاهده نمود.

۶- از اولین هنرمندانی که نام وی در آثار نگارگری دیده می‌شود می توان به جنید، اشاره داشت. از اواخر سده یازدهم هـ و محتملاً توسط محمد زمان صورت تازه‌ای از رقم زدن با استفاده از عبارات مسجع به وجود آمد. غالباً نگارگر با استفاده از تشابه اسمی با اولیای دین یا استادش جمله آهنگینی می‌ساخت و به عنوان امضا به کار می‌برد؛ مثلاً: «یا صاحب‌الزمان» برای محمد زمان، یا «حسن‌کلک رجبعلی ز علی ست» برای رجبعلی. در این میان معین‌المصور نخستین هنرمند ایرانی است که آثارش را غالباً با شرح نسبتاً مفصل از موضوع و تاریخ اجرا رقم می‌زد (پاکباز، ۱۳۷۹: ۲۵۵ و ۲۵۶).

7- Self-Portrait

۸- شاخصه‌های مضمونی و بازنمودی حضورِ خودنگاره در یک اثر، به آن اجازه می‌دهد تا ابزاری برای خودآزمایی هنرمند باشند؛ همچنین امضا و تبلیغ از دیگر کارکردهای خودنگاره می‌دانند. مطالعهٔ جایگاه و موقعیت اجتماعیِ هنرمند نیز یکی دیگر از دلایلی است که هنرمندان را به سمت بازنمایی خود سوق می‌دهد. همچنین خودنگاره ها اغلب فرصت‌هایی را برای تجارب و آزمایشات موضوعی و تکنیکی فراهم می ساختند (حسن‌شاهی، شریف زاده، ۱۳۹۲: ۹).

فهرست منابع

- آذرمهر، گیتی. (۱۳۸۵). *شرحی دیگر بر مرقع گلشن، گلستان هنر*، شماره ۴ ، صص ۷۷ - ۶۷.
- آفرین، فریده. (۱۳۹۲). نگره مولف و آثار کمال الدین بهزاد و رضا عباسی، *باغ نظر*، شماره ۲۵، صص ۱۰۰ - ۸۹
- ارمی، عاطفه. (۱۳۹۲). بررسی ویژگی های تصویری نگاره ها و خط نگاره های مرقع گلشن (با تاکید بر دوران جهانگیری)، (پایان‌نامه منتشرنشده کارشناسی ارشد هنر اسلامی)، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، ایران.
- افضل‌طوسی، عفت‌السادات، هوشمند منفرد، ندا .(۱۳۹۵). بررسی تفاوت نگاره‌های عبدالصمدشیرازی در دربار شاه طهماسب صفوی و گورکانیان هند، *فصلنامه مطالعات شبه قاره*، شماره ۲۶، صص ۴۲ - ۲۳.
- بهنام، عیسی (۱۳۴۳). آشنایی با چند نقاش ایرانی و هندی در اوایل قرن۱۱ هجری، *هنر و مردم*، شماره ۱۹، صص ۲-۶.
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *دایرةالمعارف هنر*، تهران، فرهنگ معاصر
- ترکمانی، احمد.(۱۳۸۸). مرقع گلشن (نگاهی بر تاثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند)، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۲۹، صص ۷۱ - ۶۶.
- حسن‌شاهی، فائزه و شریف زاده، محمدرضا.(۱۳۹۳). بررسی دلایل گرایش هنرمندان تجسمی به خودنگاری، *کیمیای هنر*، شماره ۸، صص ۱۵ - ۷.
- دریایی، ابوالفضل. (۱۳۷۴). تاثیر فرهنگ و هنر ایران در شکل گیری مکتب نقاشی هند و ایرانی در دوران بابریان هند، (پایان‌نامه منتشرنشده کارشناسی ارشد باستان شناسی)، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران.
- راکسبرگ، دیوید.جی. (۱۳۸۸). *کمال الدین بهزاد و مساله پدیدآورندگی اثر هنری در نقاشی ایران. در نگارگری ایرانی -اسلامی در نظریه و عمل، تهران*، فرهگستان هنر.
- رجبی، زینب و پورمند، حسنعلی. (۱۳۹۸). تحلیل نگاره «یوسف و زلیخا» اثر کمال الدین بهزاد بر اساس نظریه ترامتنیت

ژرار ژنت، *کیمیای هنر*، دوره ۸، شماره ۳۲، صص ۷۷ - ۹۵.
- رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران: هنرهای معاصر.
- سهیلی خوانساری، احمد(۱۳۴۷). مرقع گلشن؛ تحلیلی از یک سند تاریخی، *هنر و مردم*، دوره ۷، شماره ۷۳، صص ۱۶ - ۱۸.
- ظفرمند، سیدجواد (۱۳۸۱). مفهوم فرم به ویژه در هنر، *نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۱۱. صص: ۱۳ -۲۱.
- غروی، مهدی. (۱۳۵۲). عبدالصمد شیرین قلم شیرازی (هنرمند نامدار ایرانی پایه گذار مکتب نقاشی مغولی)، *هنر و مردم*، شماره ۱۲۸، صص ۳۴ - ۴۳.
- کارول، نوئل. (۱۳۹۲). *درآمدی بر فلسفه هنر*، مترجم: صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
ـ کرباسیان، اکبر و شیرین کرباسیان. (۱۳۸۰). مرقع گلشن و هنرمندان خالق آن، *موزه ها*، شماره ۱۲۱، صص ۱۲ـ ۷۸.
- کریم زاده تبریزی، احمد. (۱۳۶۹). *آثار و احوال نقاشان قدیم ایران*، جلد اول، لندن
- کری، بازل. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی*، تهران، دنیای نو.
- کری ولش، استوارت و یحیی ذکاء. (۱۳۷۳). *مینیاتورهای مکتب ایران و هند*، تهران، یساولی.
- کن بای، شیلا. (۱۳۸۴). اسب در آثار عبدالصمد، *هنرهای تجسمی*، سال ششم، شماره ۲۳، صص ۳۹ - ۳۰.
- نفیسی، نوشین دخت. (۱۳۴۳). تاریخ نقاشی های آسیا و جلوه های آن (هندوستان)، *هنر و مردم* ، شماره ۲۱، صص، ۳۰-۳۵.
- Duury, Elizabeth. (2001). Self-portraits of the words Greatest painters, London, Baker & Taylor.

Analysis of the Painting "Humayun and Akbar Meeting" with emphasizing on the Varieties of the Artist's Presence in the Artwork

Majid Reza Moghanipour[1], Ashkan Rahmani[2]

1- Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University (Corresponding author)

2- Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University

DOI: 10.22077/NIA.2021.4006.1407

Abstract

In the process of producing the artworks, the artist either considers himself/herself bound by certain stylistic and scholastic principles, or goes beyond it and lays the foundations of another style. Meanwhile, in works where stylistic and scholastic codes have a strong presence, there is less opportunity for the presence of the artist's personal codes. Iranian painting is one of the arts that due to the heavy presence of stylistic and scholastic rules, the presence of the author in it faces many challenges and limitations. But it seems that in the contexts in which Iranian painters have been able to free themselves to some extent from these restrictions, some forms of the presence of these personal codes have also spread. One of these contexts is the "Indo-Iranian" school, which was founded by Iranian artists in India. This research deals with the stylistic and thematic analysis of the painting "Humayun and Akbar Meeting" which belongs to Indo-Iranian school. The research is based on the assumption that this work is a distinctive example in terms of using different forms of artist presence in an oriental painting. Therefore, the main question is what are the different types of the artist's presence in the "Humayun and Akbar Meeting" painting? The research method was descriptive-analytical in the process of which the stylistic, written and thematic layers of the image were studied. The results show that the artist's stylistic loyalty to the Iranian tradition of Tabriz school, especially the mobility and dynamics of the figures and the type of composition of Behzad's paintings, recording the artist's figure in the inscription and in the text itself, is an example of the artist's personal codes in the work. Also here and in a very rare phenomenon in the oriental art, we see the visual presence of the artist himself in the painting and also the representation of the image of the whole painting in the work, which in addition to being the most important form of the author's presence in the work, makes the "Humayun and Akbar Meeting" a distinct artwork.

Key words: Indo-Iranian School, Muraqqa-e Golshan, Abdul Samad, author, self-Portrait.

---

1 - Email: mmoghanipoor@yahoo.com

2 - Email: rahmani.ashkan@yahoo.com

(**Date Received:** 2020/12/26 - **Date Accepted:** 2021/08/15)